Paroles (et gestes mélodiques) dans les musiques d'Orient : une mise en perspective

Amine BEYHOM*
amine.beyhom@foredofico.org

À partir d'exemples précis, l'intervenant aborde plusieurs des thèmes évoqués dans les lignes directrices du colloque, souvent entrelacées.

Quelques exemples audio et animations lui permettent de souligner certains aspectsde la relation parole-musique, concernant notamment 1) la prépondérance du fait musical par rapport à la parole, y compris en trans-langage, ou 2) inversement, l'importance des paroles d'un chant (d'une chanson) dans le processus de la perception musicale, 3) l'indifférence relative du sens ou de la métrique des paroles par rapport à la musique ou, à l'inverse, 4) le cas dans lequel la musique, toujours dans le contexte « du *maqām* », sans (ses) paroles perdraitde sa signification, 5) l'influence parfois imaginaire de la *fonction* de la musique sur sa structure et, enfin 6) les différences entre langages utilisés pour la description de la modalité maqamienne et l'influence de ceux-ci sur la perception de la musique par ses producteurs et ses récepteurs.

La problématique plus générale et sur laquelle viennent se greffer ces exemples découle du fait largement sous-estimé de l'hétérophonie (*tarākum* ou *takāthur al-alḥān* en équivalent arabe translittéré) dans les musiques du *maqām*, au sein desquelles les musiques arabes occupent une position clef, et ses interactions avec la compréhension du discours musical traditionnel ; l'importance de ce phénomène, malheureusement occulté par

---

* Professeur et chercheur en Musique et Musicologie

l'évolution de plus en plus définitive des musiques arabes vers l'utilisation de rythmiques et de tempéraments fixes ou simplifiés, est déterminante pour l'analyse de la réception du message musical traditionnel.

En effet, la voix humaine, notamment dans les musiques non tempérées et particulièrement dans la musique du *maqām*, est éminemment et intrinsèquement hétérophonique et, de par ce fait, imperméable à l'analyse univoque. Ce phénomène, loin de se restreindre au chant, est inhérent à la modalité même du *maqām*, comme pense le démontrer l'intervenant notamment sur des exemples ne se limitant pas à la modalité caractérisée comme « arabe », mais étendue à diverses régions et musiques influencées par cette esthétique.

Par ailleurs, la fonction de la musique, si elle peut jouer un rôle dans l'établissement d'un dialecte (ou d'un lexique) spécialisé, ne semble pas pouvoir être considérée comme élément déterminant pour la forme mélodique : un exemple est proposé qui permet de faire ressortir une formulation ressemblante (et prenant en compte l'hétérophonie) pour des musiques ayant des fonctions aussi différentes que le tri du grain, le chant épique ou encore la prière rituelle.

L'intervenant explique en conclusion de ces points, et sur l'exemple de *ḤawwilYāGhannām* interprété par NajāḥSalām, que, même en prenant en compte le rôle fédérateur, et très efficace de ce point de vue, de l'hétérophonie, il existe un (plusieurs) idiome(s) propre(s) à la modalité maqamienne, qui doi(ven)t encore être exploré(s) en profondeur (et dans les détails) pour permettre d'en établir les règles ; en d'autres termes, chaque école stylistique ou régionale a son propre idiome d'intonations, qui la caractérise et la différencie, tout comme chaque interprète a des spécificités idiomatiques, ce qui impose des recherches détaillées pour en déterminer les caractéristiques : l'analyse de *ḤawwilYāGhannām*, celles effectuées pour le genre *ḥijāz* dans le dossier publié récemment par l'intervenant(1), sont un premier pas sur une voie qui s'avère prometteuse, féconde et, surtout, qui nécessite un investissement conséquent(2) en temps et en formation de futurs (ou d'actuels) musicologues.

D'autres exemples permettent de mettre en doute l'influence du sens des paroles, ou encore de la langue utilisée, sur le produit musical, encore que la perception de ces exemples par l'auditeur puisse redonner à la parole un aspect prédominant. Plus subtilement, le tempérament, et plus particulièrement encore le tempérament égal, peut contribuer fortement à l'élimination du facteur d'identification de l'auditeur avec la musique ou le chant(3) ou, inversement, au brouillage des références culturelles et identitaires inhérentes à la réception de la musique ; à terme, c'est la perception même de la tradition qui est modifiée, entraînant par cela un élargissement de la faille civilisationnelle qui caractérise la culture (?(4))arabe de nos jours.

La deuxième problématique principale de l'intervention est celle du langage utilisé pour la description idiomatique des composants de la modalité maqamienne.L'intervenant, qui a déjà proposé un essai de « Lexique de la modalité »(5), plus particulièrement maqamienne, pose rapidement la problématique de la terminologie occidentale, complètement (et particulièrement) inadaptée dans le cadre de recherches sur les subtilités d'intonation(6) ; mais il faut également relever ici que la même terminologie concernant la modalité ad hoc est tout aussi inefficace, selonl'avis de l'intervenant tel qu'exprimé dans l'article cité *supra* et concernant la polyphonie et l'hétérophonie, déjà pour les termes même caractérisant ces procédés musicaux. Si le terme « poly » (7) dénote une multiplicité d'éléments et connote des procédés musicaux (« polyphoniques ») plus ou moins identifiés, le terme « hetero » (8) utilisé pour caractériser ces musiques est inadapté, de par le fait qu'il insiste sur la différence (sa description– inappropriée rappelons-le – du phénomène(9)) alors qu'il faudrait qu'il mette en relief la complémentarité et la complétion(10)(la fonction dans le répertoire), phénomène que les musicologues occidentaux ont du mal à percevoir pour ce procédé(11). Remarquons d'ailleurs que, remis ainsi en perspective, le terme « hétérophonie » engloberait tous les processus à voix multiples en musiques, y compris la polyphonie qui n'en constituerait qu'une forme parmi d'autres(12).

L'intervenant propose un deuxième exemple, concernant plus particulièrement la terminologie théorique du *maqām* : les

concepts de modulation (*intiqāl*ou *tanwīʿ*) et d'« attraction » (*jādhibiyya*), utilisés respectivement dans la musique arabe et dans le chant byzantin (arabe y compris). L'échelle du Premier mode byzantin est décrite par les chantres du cru comme celle d'un mode *Bayāt* (ou *Bayyātī*) avec échelle ascendante du *Ḥusaynī* (soit de *ré* à *ré* en passant par le *mi* ^{db} et le *si* ^{db}) et descendante du *Bayāt* tel que décrit dans la majorité des manuels théoriques, c'est-à-dire avec un *si* ^{b} au lieu du *si* ^{db}. L'intervenant est de l'avis que le terme « attraction » (ou un autre terme plus adéquat peut-être, comme « fluctuation » ou « variation ») utilisé dans les théories byzantines pour expliquer notamment cet abaissement du degré *si* ^{db} vers *si* ^{b} devrait être réservé aux phénomènes de différences d'intonation (de placement rythmique, en extrapolant), étant convenu que cette « attraction » ne se limite pas au sens ascendant ou descendant de la mélodie (ou de l'échelle), mais dépend de plusieurs autres facteurs dont, très sommairement, le phrasé (le « geste ») mélodique utilisé, les degrés d'arrêt (« de repos », « palier ») de la mélodie, le sens du discours, etc.

Le terme modulation(13) pourrait de son côté être réservé aux modifications des éléments scalaires (appelés de manière inadéquate « genres » dans les manuels théoriques) et/ou de l'équilibre interne des composantes de la mélodie (ou de l'échelle – degrés palier différents par exemple). La question se pose (et est posée par l'intervenant) de savoir si la transformation en descente du *si* ^{db} en *si* ^{b} est donc une « modulation » (*taqhīr* dans le lexique du CNSM), une « modification momentanée » de l'élément scalaire (ou de l'échelle – *tazyīn*) ou un « phénomène de l'attraction » déterminé par le sens descendant de la mélodie (ou de l'échelle) (14).

L'intervenantconclut ce point sur la nécessité d'une redéfinition complète du lexique de la modalité maqamienne prenant en compte le phénomène, largement occulté, de l'hétérophonie dans les formulations théoriques, et du sens même donné aux termes « musique(s) arabes(s) » ou, dans une acception plus large, « musiques de (ou du) *maqām* » ou encore « musiques modales ».

En conclusion, l'existence même de l'hétérophonie, et surtout sa prédominance dans la conception même de la modalité, particulièrement maqamienne, remet en question les catégories et les classifications musicales de ce répertoire, tout en nécessitant un apport théorique complémentaire important avant toute analyse de musique ou de chant traditionnel, ou ayant cette vocation.

D'où la question finale, en forme de proposition de débat : comment comprendre (analyser de manière unique, musicalement et linguistiquement) la parole chantée si l'essence même du media qui la porte, la modalité, est multiforme et ce, non seulement de par la multiplicité des voix mélodico-rythmiques mais également de par le foisonnement (et l'intrication) des voies qui s'offrent, à tout instant de la performance, à l'interprète ? Et faut-il que la langue qui la décrit, notamment de manière analytique, soit univoque, ou suffit-il qu'elle soit précise, ou encore partagée ?

Bibliographie

(1) Voir par exemple le document proposé récemment par l'intervenant : Beyhom, Amine. « *Dossier* : Influence des théories européanisées du XIX[e] siècle sur la notation et la pratique des modes de la musique arabe et d'autres musiques, à travers la mise en exergue du mythe du genre *ḥijāz* semi-tonal »,*NearEasternMusicology Online2, n° 3* (novembre 2014): 87-177, téléchargeable à http://nemo-online.org/wp-content/uploads/2015/02/NEMO%20n%C2%B02-2&3%20-%20V.%201.10%20-%20150119%20-%20LR%20%28S%29.pdf.

(2) Mais indispensable si l'on veut bien comprendre la tradition.

(3) Cette problématique est traitée dans le dossier cité *supra*.

(4) Quelle culture nationale ou transnationale, mais « arabe », peut-il y avoir quand les références identitaires sont brouillées, ou plus simplement quand l'identification des aspects caractéristiques de cette civilisation est devenue quasiment impossible à cause du phénomène de l'a-culturation ?

(5) Voir Beyhom, Amine. « Un Lexique de La Modalité »,*NearEasternMusicology Online2, n° 2* (novembre 2013): 5-24, téléchargeable à la même adresse que le dossier cité *supra*.

(6) Qui constituent, rappelons-le, la composante essentielle de différenciation – donc d'identification – des idiomes du *maqām*.

(7) Voir http://www.cnrtl.fr/definition/poly- , notamment :

'**I.**–Élém. tiré du gr. π ο λ υ- de π ο λ υ΄ ς « nombreux », entrant dans la constr. de nombreux subst. ou adj. (un certain nombre d'entre eux assurant cette double fonction), princ. dans les domaines *sc.* et *techn.*

A.– [Le 2[e]élém. est de type nominal; *poly-* signifie « plusieurs, nombreux » et caractérise ce que désigne le 2[e]élém.] ... **poly***rythmie,* subst. fém., "Superposition de plusieurs parties ayant chacune un rythme différent et dont les accents d'appui ne coïncident pas entre eux" (*Larousse de la Musique,* Paris, t. 2, 1982, p. 1247). Anton. *monorythmie* (*s.v. mono-* I).*La musique à danser qui impose sa monorythmie (...) nous*

priva bien longtemps de sa polyrythmie ou superposition de rythmes dont chacun est réalisé par une des parties de la polyphonie (Migot, *Lex. termes mus.*,1935, p. 109).

Rem. Empr. au gr., v. *polyphone, polyphonie, polyphonique, polyphoniste* et aussi : **Poly***corde* (de π ο λ υ΄ κο ρ δ ος « qui a beaucoup de cordes »), subst. masc. Instrument à cordes dont on joue avec un archet (d'apr. *Lar. Lang. fr.*) Empl. adj. *La musique orientale, avec la confusion de ses instruments polycordes ou bruyants* (Ch. Lalo, *Esthét. mus. sc.*, 1908, p. 263). *La même corde plusieurs fois tendue, voilà ce que nous trouverions à l'origine (...) de nos instruments polycordes* (Schaeffner, *Orig. instrum. mus.*, 1936, p. 204).'

Dans le *New Grove* la polyphonie est définie ainsi :

'Polyphony : A termused to designatevarious important categories in music: namely, music in more than one part, music in many parts, and the style in which all or several of the musical parts move to someextentindependently. *Polyphōnos* ('many-voiced') and polyphoniaoccur in ancientGreekwithoutany connotations of musical technique.'

(8) Voir http://www.cnrtl.fr/definition/hetero- , notamment :

'Élém. tiré du gr. ε΄ τε ρ ος « autre », entrant dans la constr. de très nombreux termes sav. (subst. et adj.) et marquant l'idée d'une différence de forme, de nature, de provenance entre des individus, des espèces, des éléments.'

Le *New Grove* ne consacre que quelques paragraphes à l'hétérophonie, notamment :

'Heterophony : (fromGk. *heteros*: 'other', 'different' and *phōnē*: 'voice').Termcoined by Plato, of uncertainmeaning; nowused to describesimultaneous variation of a single melody.'

(9) L'hétérophonie pourrait en effet plutôt décrire la « ressemblance » entre les différentes composantes qui forment la musique, à l'opposé parfait de la « différence ».

(10) En ce sens que les composantes de l'hétérophonie ne sont pas « autres », mais « les mêmes », formulées selon des règles de complémentarité (dans le processus) et d'unité (dans la réception du « message » musical).

(11) D'où le choix de l'intervenant d'utiliser le terme arabe *tarākum* (« addition », « accumulation ») ou *tarāfuq* (ou « cheminement côte à côte ») pour exprimer cette complémentarité, dans l'attente de trouver un terme plus adéquat.

(12) L'hétérophonie prise dans son sens large (comprenant notamment l'hétérorythmie) est caractérisée, comme le définit l'intervenant :

1. principalement par des variations limitées des hauteurs et des temps dans des lignes mélodiques ou rythmiques, soit :

a. Des variations spontanées, conscientes ou inconscientes d'intonation ou de registre,des fluctuations des degrés et de la tonique (« **hétérophonie localisée des hauteurs** ») ou des composantes du rythme (« **hétérophonie localisée des temps** »),

b. Des modulations qui engendrent des différences dans les grandeurs des intervalles ou dans le positionnement relatif ou absolu des degrés, à travers notamment des différences d'accordage (de « tempéraments ») ou d'intonation selon la voix, l'instrument ou le musicien (« **hétérophonie généralisée des hauteurs** »), des accélérations (régulières ou non), variations, décalages ou superpositions et transformations d'éléments du rythme utilisées comme procédé compositionnel, conscient ou inconscient (« **hétérophonie généralisée des temps – ou du rythme** »),

2. de manière supplémentaire par :

a. l'utilisation du bourdon ou de l'ostinato mélodico-rythmique (« **hétérophonie de référence** »),

b. un procédé compositionnel (semi ou totalement improvisé sur un canevas prédéfini) dans lequel le musicien utilise des variations dans la formulation du phrasé mélodique d'un élément scalaire donné (« **hétérophonie formulaire – ou à variantes** »),

c. un rétrécissement ou un élargissement (variation) de la grandeur des composants intervalliques de l'élément scalaire de référence (généralement un tétracorde ou un pentacorde – « **hétérophonie homothétique** »),

d. une évolution progressive (les paliers d'évolution sont généralement plus petits que le plus petit intervalle structurel de l'échelle utilisée) dans le temps de la tonique de référence (ou du degré de référence) entraînant une série correspondante de transpositions, fluctuations, transformations pseudo- (ou plus ou moins) homothétiques etc. (« **hétérophonie de tonique** »).

(13) L'*intiqāl*est défini par exemple dans le manuel théorique du CNSM-Liban ainsi (traduction de l'intervenant) :

1. Modulation principale de type 1 : remplacement d'une ou de plusieurs notes du *maqām*, qui mène à un changement de*maqām* et au déplacement du pivot sur une nouvelle note – transposition –*taṣwīr*
2. Modulation principale de type 2 : modulation modale avec changement de tonique –*taḥwīr*
3. Modulation secondaire de type 1 : « décalage » – déplacement de la note pivot (tonique – *qarār*) – devrait être appelé « *taqrīr* » selon l'intervenant
4. Modulation secondaire de type 2 : modulation modale sur une même note pivot, qui existe sous quatre formes :
   a. *tazyīn* (changement momentané d'une des notes du *maqām* (de l'échelle du mode) ou du *jins* – ou plutôt de l'élément scalaire tétracordal, mais les auteurs du manuel ne font pas la différence entre les deux – menant à une modulation passagère)
   b. *taqhīr* (modulation modale en conservant la même tonique)
   c. Bi-Tonalisme (concerne uniquement le tétracorde principal – inférieur – d'un *maqām*) (?)
   d. Poly-Tonalisme (s'applique aux deux tétracordes d'un *maqām*) (?)

Remarque : selon la définition du *tanwīʿ* par Al-Lāh-Wīrdī (dans son livre *Falsafat al-Mūsīqā a-sh-SharqiyyafīAsrār al-Fann al-ʿArabiyy [The* فلسفةالموسيقى الشرقية *philosophy of oriental music]*. 2e éd. Damas ? Ibn Zaydūn, 1950), l'*intiqāl* décrit ci-dessus ne concerne que la « modulation liée » ou de premier type qu'il conditionne au retour au mode principal : la modulation de deuxième type ou « modulation absolue » comporte plusieurs modulations successives du premier type pour aboutir finalement au mode principal, et la modulation de troisième type ou « modulation non liée » est une combinaison des deux premiers types.

(14) Plusieurs autres exemples peuvent être proposés, pour la transposition par exemple qui doit toujours être conçue comme hétérophonique à la base, le cas dans lequel les éléments scalaires ne subissent pas de variations d'intonation étant un cas particulier au tempérament (strictement) égal.